3 1761 06558587 9

15

PRINTED IN UKRAINE

А. БОГДАНОВ

МИСТЕЦТВО І РОБІТНИЧИЙ КЛАС

ДЕРЖАВНЕ ВИДАВНИЦТВО
КИЇВ
М. К

BRIEF
DKC
0069672

Presented to the

LIBRARY *of the*

UNIVERSITY OF TORONTO

by

PETER KRAWCHUK

А. БОГДАНОВ

МИСТЕЦТВО
й
РОБІТНИЧИЙ КЛАС

Переклад Т. і В.

ДЕРЖАВНЕ ВИДАВНИЦТВО
КИЇВ—1921.

КИІВ.
2-а Радянська друкарня, Пушкинська, 4. Зам. 650—5000.
Д. В. Ц. Київ—1921.

ЩО ТАКЕ ПРОЛЕТАРСЬКА ПОЕЗІЯ.

І.

Пролетарська поезія есть, передусім, п о е з і я, певного роду м и с т е ц т в о.

Нема поезії,—як і взагалі нема мистецтва,—там, де нема ж и в и х о б р а з і в. Коли таблицю множення або закони фізики викласти якими завгодно плавкими й обробленими віршами, це не буде поезія, бо абстракні розуміння—не живі образи.

Нема поезії, як і взагалі мистецтва, також там, де нема г а р м о н і й н о с т и в сполученні образів, взаємної відповідности й звязку поміж них, того, що зветься „організованістю". Коли, наприклад, змальовані постаті не звязані між собою едністю пляну, або коли їх розставлено випадково, у безладі, то це не картина, не малювання.

В одній газеті кілька місяців тому було надруковано вірші, що починались так:

„Война до побѣды, война без конца!"
Кричат в упоеньи карманы купца;
До крови погибших не дѣло ему,—
Лишь с прибылью надо окончить войну.
Промышленник тоже, набивши карман,
Сознательно вводит рабочих в обман!" и т. д.

З боку редакції було злочином надрукувати такі вірші,—злочином і проти читача і проти автора, якого-

небудь щирого, чесного робітника, котрий просто не знав, що таке поезія. Тут або зовсім нема живих образів („Надо окончить войну с прибылью", „Промышленник сознательно вводит в обман рабочих"), або вони в гострій суперечности між собою (кишені „кричать" та ще „в упоеньи"). Це—немов би спеціяльно написаний зразок того, що противно художности.

Треба знати й памятати: мистецтво есть організація живих образів; поезія—організація живих образів у словесній формі.

II.

Походить поезія звідти-ж, звідки походить і людська мова взагалі.

Крики, що мимовільно вириваються у первісних людей при їхніх зусиллях коло праці,—тружені крики,— стали зародком слів, першим означенням: природним і для всіх зрозумілим означенням тих учинків, при яких вони виникали. І ті-ж тружені крики стали зародком труженої пісні.

Вона не була простою забавкою чи розвагою. В загальній праці вона об'єднувала зусилля робітників, надавала їм гармонійности, ритмичної складности та доладности. Вона була, виходить, засобом організації колективного зусилля. Таке значіння вона має й тепер.

В пісні бойовій, яка розвинулась пізніш, організаційне значіння виступає з иншим відтінком. Вона співалась, звичайно, перед боєм, і утворювала для нього едність настрою, звязок колективного почування, основну умову одностайної, гармонійної дії в бою. Це, так-би мовити, попередня організація сил колектива для майбутнього тяжкого для нього завдання.

Другий корінь поезії—це міт; він же й початок знання взагалі.

Спочатку слова вказували на людські вчинки; але тільки цими-ж словами люде могли передавати один одному про явища й події зовнішньої природи, її стихійних сил. Таким чином, у кожному, навіть, найелементарнішому оповіданні чи опису, природа неминуче олюдинювалась; чи мова мовилась про тварину, про дерево, про сонце або місяць, про річку чи струмок, скрізь виходило так, немов би справа тут про людину: сонце „йде“ по небу, ранком „устає“, ввечері „спати йде“, взімку „слабує, худне“, на весні „очунює“ і т. под. Це мимовільне перенесення розумінь з людського на стихійне зветься „основною метафорою“. Без неї мислення не змогло би почати свою роботу що до позалюдського світа, який її оточує,—не утворилося-б пізнання.

Згодом мислення потроху переймало поріжнення між собою й зовнішнім оточенням, звільнювалось од основної метафори, особливо після того, як виробились назви для р і ч е й. Але по суті й тепер ще воно не так то від неї вільне. Навіть саме слово „світ“ есть один з її рештків, бо воно вказує, власне, на громаду (общину), колектив людей. А в поезії роля основної метафори ввесь час була й полишається величезною: олюдинення природи—головний поетичний засіб.

Отже, в міті спочатку не було ніякого домислу. Коли батько передавав дітям те, що сам довідався про змінливу долю сонця в його роковому циклю, ця первісна астрономична лекція неминуче набувала вигляду оповідання про пригоди людини могутньої й доброї в боротьбі з ворожими силами, які то відходять перед нею, то завдають їй поразок і ран, що знесилюють її і т. под. Звідси згодом розвивався який-небудь поетичний міт, у вавилонян про героя Гільгамешу, у греків— про Геракла. Коли людина розказувала иншій, менш досвідченій, про те, що мертві тіла не на користь живим людям, розносять хвороби, які ведуть до знесилення й навіть

смерти, виходило оповідання про нелюдяних мертвяків, про їхню ворожнечу до живих,—те, з чого згодом склався міт про вампірів чи упирів. Тоді це була єдина можлива форма передачі знання в громаді.

Поезія, проза, наука — все це було неподільно злито в невиразному зародку, яким був первісний міт. Але його життєве розуміння, його значіння—для громадянства видається цілком виразним; це, знов таки, знаряддя організації соціяльно-трудового життя людей.

Для чого збірають і передають од покоління до покоління знання людей про них самих, про життя, про природу? Для того, щоби з цими знаннями погоджувати, відповідно їм направлятн й сполучати, взагалі— щоб на їх основі організувати практичні зусилля людей. Первісний сонцевий міт— опис зміни діб року—давав необхідні керуючі вказівки для циклю рільничих робіт, а також для полювання, рибальства, для всіх тих, організація яких спирається на пляномірний переділ праці по сезонах, на „орієнтовку в часі". Міт про мертвяків давав указівки для керування гігієнічними засобами що до трупів, напр., закопувати їх глибоченько, далі від осель і т. под. Знання примітивне, поетичне відограваю в тодішній практиці таку-ж організуючу ролю, як новіші достеменні (точні) науки— в сучасному виробництві.

III.

Чи змінялось з того часу по суті життєве значіння поезії?

Пригадаємо, чим були поеми Гомера, Гесіода для стародавньої Греції: найважнішим виховуючим засобом.—А що таке виховання? Це—основна організаційна робота, що вводить нових членів до громадянства.

Людський зародок оброблюється й підготовляється в такому напрямку, щоби бути придатною, живою лан-

кою (кільцем) системи громадських звязків, щоб зайняти своє місце й виконувати своє діло в загальному соціяльному процесі. Виховання організує людський колектив таким же робом, як навчання шикування, дисципліни та бойових засобів організує армію.

Наші теоретики, що мистецтво вважають, згідно з аристократичною й почасти буржуазною традицією, „за прикрасу життя", за свого роду роскіш у ній, не розуміють, оскільки вони сами собі перечать, коли в той самий час визнають за мистецтвом виховуюче, себ-то власне практично-організаційне значіння.

Існує дві буржуазних теорії— „чистого мистецтва" та „громадянського мистецтва". Перша каже, що мистецтво повинно бути ціллю само для себе, повинно бути вільне від інтересів і змагань практичної боротьби людськости. Друга гадає, що воно повинно проводити в життя поступові тенденції цієї боротьби. Обидві теорії ми можемо відкинути, раз дійдемо того, що єсть мистецтво насправді в житті людськости. Воно організує її сили зовсім незалежно від того, чи ставить собі громадянські завдання, чи не ставить. Нема потреби навязувати їх мистецтву,—це стане для нього перешкодою, непотрібною й шкідливою для художности: найбільш гармонійно організувати живі ебрази художник здатний тоді, коли робить не вільно, без примусу і вказівки. Але недоречно також забороняти мистецтву брати мотиви політичні, соціяльно-бойові: його зміст— усе життя, без обмежень і заборон.

„Найчистішою" галуззю поезії уявляється лірика, мистецтво особистих настроїв, переживань, почуття. Здавалося-б, кого і що може воно соціяльно організувати?

Коли-б лірика висловлювала тільки особисті перечування художника, і більш нічиї, то вона не була-б нікому, крім нього, зрозуміла й цікава,—не була-б мистецтвом. Сенс її в тому, що вона відтворює загальний для багатьох людей тип настроїв, схожий

і споріднений звязок душевних відрухів. Розкриваючи й вияснюючи людям це загальне, поет невидимо поєднує й злютовує їх єдністю взаємного розуміння в сфері почуття, тим „співчуттям“, яке він у всіх них збуджує. І в той самий час поет **виховує** цей бік їхньої душі в одному для них напрямку, що поглиблює й поширює їхнє душевне сусідство, тривалість їх звязку, групового, клясового, соціяльного. А це підготовлює й розвиває можливість докладних, погоджених вчинків, тобто, й тут, як було раніш зауважено з приводу бойової пісні, мова мовиться про деяку попередню організацію сил колектива для всіляких проявів його спільного життя, спільної боротьби.

А та поезія, що змальовує, описує життя, як епос, драма, роман, — та своїм організаторським значінням подібна до науки, і надається до керовництва, на основі попереднього досвіду, в утворенні взаємних відносин поміж людей. Так, епичні поеми дають живі образи масових вчинків, звязку в них поміж „героями“ чи проводарями та „юрбою“, що за ними йде, боротьби й примирення колективних народніх сил та инш. Більшість романів, і власне їхній романичний бік, уявляють розвязання на конкретних прикладах одного й того-ж типа завдань: як із чоловічих і жіночих індивідуальностей, при ріжних умовах, утворюються елементарні організації. в формі сім'ї; а потім—як взагалі відбувається пристосування ріжних індивідів до людей, що їх оточують, до соціяльного осередку. Драма дає в дії організаційні конфлікти і їхнє розвязання і т. д. У наш час поезія, і взагалі красне письменство, принаймні, для міського населення чи не найбільш розповсюджений і значний засіб виховання, себ-то, приведення особи в систему соціяльних звязків.

IV.

Сучасне громадянство поділяється на **кляси**. Це

колективи, роз'єднані багатьома життєвими суперечностями, а тому такі колективи, які організуються окремо, неоднаковими засобами, один проти одного. Природньо, що й їхні організаційні знаряддя, тоб-то ідеології, ріжні, окремі, багато в чому не тільки не сходяться, але просто несумістні поміж собою. Це тичиться й поезії; в громадянстві клясовому вона також клясова: дідицька, селянська, буржуазна, пролетарська.

Це, звичайно, в жоднім разі не треба розуміти так, що поезія захищає інтереси того чи иншого клясу: так иноді буває, але порівнююче рідко, спеціяльно в політичній, у громадянській поезії. Взагалі-ж її клясовий характер лежить далеко глибше. Він полягає в тому, що поет стоїть на точці погляду певного клясу: дивиться його очима на світ, думає й почуває саме так, як цьому клясові, по його соціяльній природі, властиво. Під автором-особою криється автор-колектив автор-кляс; і поезія—частина його самосвідомости.

Автор-особа, може, й зовсім не думає про це, може, зовсім не підозріває цього. В самих творах часто нема ніякої прямої вказівки на їхнє клясове походження, ніякої згадки про це. Ось, наприклад, лірика Фета. Це красива поезія, в якій витончено звязуються прояви життя природи з витонченими відрухами душі самого поета, здається з першого погляду зразком „чистого мистецтва", що так далеко від якої-будь соціяльної підкладки. І, одначе, ще коли в Росії не було марксизма, були люде, яким впадало в око, що це „барская" поезія. „Барская", себ-то поезія дідичів, яку спородили настрої, умовини, форми життя й думки певної верстви-клясу нашого краю. І це дійсно так.

Те глибоке, цілковите відцурання од всяких матеріяльних, економичних, нрозаїчних турбот, яким перейнята лірика Фета, було можливим тільки для суто-барських, дідицьких елементів, що все більш і більш од-

ривалися від впробництва. Навіть буржуазія, що тоді розвивалась, заклопотана зиском та конкуренцією, перейнята діловою атмосферою, не могла так культивувати витончені відчуття й почування; а крім того, як кляс більш міський, вона не була здатна настільки розуміти, так чутливо похопляти природу, як сільські землевласники-дідичі. І нетрудно бачити, що ця поезія повинна була, насправді, являтись організуючою силою для дідицької верстви-клясу, що вже тоді свій час пережнвала, але, звичайно, не хотіла сходити з історичної сцени, і енергійно обстоювала свої інтереси. Вона не тільки об'єднувала нредставників панства в певній спільности настроїв, але разом з тим посередньо протиставила їх решті суспільства, збільшуючи, таким чином, їхне злучення. Вона зміцняла в них свідомість своєї духовної переваги над иншими верствами суспільства і, виходить, права на привілейований стан; вона немов би казала їм: „ось які м и естетичні, високі істоти, оскільки ніжні й витончені в н а с душі, оскільки шляхетна н а ш а культура". І звідси, само собою, виходило намагання твердо й одностайно боронити цю культуру, тоб-то, очевидячки, її ґрунтовні умовини, матеріяльне багатство й пануюче становище.

В клясовому громадянстві поезія не м о ж е б у т и п о з а к л я с о в о ю, але з цього не виходить, що вона належить у кожнім даннім випадку одному певному клясові. В поезії, напр., Некрасова є й палка оборона інтересів селянства на підставі глибокого співчуваючого розуміння його життя, і яскравий вираз змагань, думок, почувань розвиненої, але стиснутої старим устроєм у цьому розвитку міської інтелігенції, до якої Некрасов належав по своїй діяльности, і безсумнівні рештки психології дідицької верстви, з якої він виріс. Це поезія м і ш а н о - к л я с о в а. Такою і в наш час переважно бувае демократична поезія: селянсько-інтелігенська, робітниче-селянська, робітниче-селянсько-інтелігенська;

це було-б легко показати на багатьох наших найновіших поетах із народа.

Пролетаріятові потрібна, звичайно, не така, а чисто клясова, пролетарська поезія.

V.

Характер пролетарської поезії визначається основними життевими умовами самого робітничого клясу: його становищем у виробництві, його типом організації, його історичною долею.

Пролетаріят есть кляс трудящий, кляс, що його експльоатують, що бореться, розвивається. Це—кляс, скупчений масами по містах, і якому властива товариська форма співробітництва. Всі ці риси конечно відбиваються в його колективній свідомості—в його ідеольогії; отже і в його поезії. Та не всі вони в однакій міри виділяють пролетарську поезію, відокремлюють її від усякої иншої.

Праця, експльоатація з боку пануючих клясів боротьба проти її, змагання до поступу,—чи відріжняють ці риси пролетаріят од найбільш незаможнього селянства, од нижчих верств трудящої інтелігенції? Очевидячки, ні; вони властиві й цим групам; вони споріднюють їх з робітничим клясом. Ці групи раніш, ніж пролетаріят, могли створити свою поезію, і в своїх перших кроках по шляху поетичної творчости він, натурально, долучається до них. Тут його спроби мають іще характер невиразно-клясовий: поезія революційно-демократична. Ось, напр., красива пісня, написана молодим робітником, Алексеем Гмирьовим, що загинув кілька літ тому на засланні.

АЛАЯ.

Мы идем навстрѣчу Солнцу. Мы идем,
И свободѣ пѣсню алую поем.

Алым звоном над землей гудит она,
Пробуждая, ужасая, как война.
И сзывая гордых сердцем и душой,
Мощно льется наша пѣсня над землей.
Мы идем навстрѣчу Солнцу, мы идем
И свободы знамя алое несем.
Кровью Солнца мы окрасили наш стяг,
И горит он, побѣждая вѣщій мрак.
Крепо павших—стяга чорное древко.
Хорошо нести нам знамя и легко.
Мы идем под алым стягом, мы идем
С алой пѣсней, алым солнечным путем.
Труден путь наш, полный терній и смертей;
Но зато он самый алый из путей.
Длинен путь наш, безпрерывный, вѣковой;
Но зато он самый чистый и прямой.
Нас немного, нас немного; но в пути
К нам примкнут борцов милліоны, чтоб нести
Наше бремя, наше знамя, волю, кровь!
Мы безумны, но безсмертны, как любовь.
Так долой же плач и отдых у могил.
Дальше, дальше, всѣ кто Солнце полюбил!
Мы идем навстрѣчу Солнцу, мы идем
И поем, и знамя алое несем.

Тут, крім особи автора, нема нічого такого, що робило-б цю пісню власне пролетарською. Вона могла-б, однаково з робітниками, захоплювати й звязувати в революційному запалі як колишніх борців передової інтелігенції—народовольців, так і селянських борців за землю і волю. І такою є переважаюча частина старої революційної поезії, чи вона йшла з інтелігенського, селянського, а чи робітничого осередку.

VI.

Що по суті відріжняє пролетаріят од инших демократичних елементів—це його особливий тип праці й співробітництва.

Найглибший розрив пройшов через трудящу природу людини в ті часи, коли „мозок“ одділився від

„робочих рук", „керування" од „виконання", коли один став думати, вирішати за инших і показувати їм, а инші —робити те, що він скаже і як він скаже. Це було відокремлення організатора від виконавця, початок влади-підлягання. Одна людина стала другій вищою істотою, і зародилось почуття божеської пошани. На цій підставі почав розвиватися релігійний світогляд; а до того його не було і бути не могло, бо стихійна природа своїми грізними силами викликала в людині звірячий жах, але не „страх Божий", острах перед могутніми ворогами, але не думку про якістно вищих діячів, поєднану з покорою і схилянням перед ними,—без чого нема релігії. Авторитарне співробітництво, разом з тим, як воно зростало й поглиблювалось, проймало всю свідомість людей духом авторитета: вся природа була підневолена владникам-організаторам-божествам, кожному тілу дано керовника—душу і т. д.

Самим характером своєї роботи організатор, дійсно, тип якістно вищий, а виконавець—нижчий: в одного — ініціятива, розміркування, спостереження, контроль, для чого вимагається й досвід, і знання, і напружена увага; в другого — механичне виконання, для якого всіх цих данних не вимагається, а потрібна пасивна дисципліна, безоглядна слухняність. Рабові, кріпакові, салдатові армії стародавнього деспота мізкувати при виконанні його діла нема чого, і навіть шкідливо: він—живе знаряддя, не більше.

Другий розрив трудящої природи людини—це спеціялізація. У кожного спеціяліста своє завдання, свій досвід, свій особливий, маленький світ: хлібороб знає своє поле, плуг, коняку; коваль—свій горен, димач, молоти; швець—свої шкіри, шила, копили; кождий не може,—а позатим і не хоче знати чужої справи, щоби тим краще з'осередкуватись на своїй, тим більше опанувати її. Також іще поглиблюється цей розрив

окремішністю, незалежністю спеціялізованих госпо дарств, які на ринку лише зустрічаються при обмі своїх товарів. Там їхній взаємний звязок цілковит ховається під боротьбою всіх проти всіх: покупців і продавцями за ціну, продавців між собою за збут, по купців—за потрібний товар, коли його не стає.

Цей другий розрив трудящої природи виводить на світ індивідуалізм. Людина звикає в дум ках і почуваннях протиставити себе иншим людям; вона вбачає в собі істоту абсолютно окрему, з інтересами цілком окремішними, незалежну від громадського оточення в змаганнях і вчинках, самостійно-творчу. Індивідум, особисте „я" для неї-- центр світогляду і світовідчування; свобода цього „я"—вищий ідеал.

Обидва розриви трудящої природи проходять через усю свідомість старих клясів, отже—й через їхню поезію. Поезія доби суто-авторитарної—феодалізму—наскрізь перейнята духом авторитарности; її міти й поеми, як, напр., книга Битія в евреїв, Іліяда й Одіссея у греків, Магабгарата в індусів, биліни і „Слово о полку Ігореві" в руських [1]), зводять весь хід життя, ланцюг його подій, до діяльности богів, героїв, царів, проводарів; лірика—яскравий приклад її псалми Давида—відчуває природу, як прояв божественної волі, перейнята мольбою й покорою.

В поезії буржуазного світу панує індивідуалізм: там осередком є особа, її призначення, її перечування; поема, роман, драма змальовують її сутички з зовнішнім світом, її відношення до инших людей і до природи, її боротьбу за щастя чи кар'еру, її творчість, перемоги, поразки; лірика також уся зводиться до інди-

---

[1]) Шановний автор цеї статті забув, що українське походження „ Слова" вияснено такими знавцями останнього, як Максимович і Потебня, або-ж просто Росію розуміє в царському масштабі. *Пер.*

дуальної психології, до душевних відрухів і настроїв кремої особи: її суб'єктивне відчування природи, її адощі, запечалення, мрії, розчарування, полове кохання, її стражданнями й захопленням,— отакий зміст цієї рики.

Треба зауважити, що поезія буржуазного світу аховує та й чимало від авторитарної свідомости, бо уржуазне суспільство не проти тих багатьох елемен- в авторитарного співробітництва, влади-підлягання. рім того, ріжноманітність буржуазних груп—капита- сти великі й дрібні, вища інтелігенція, землевласники дсталі й поступові, біржові спекулянти, рентьери, то- о,—разом з ріжними перемішуваннями та свого роду арушеннями цих груп, природньо, приводить до ріжно- анітности форм і змісту їхньої поезії, хоча основний ип зостається спільний.

VII.

В машиновому виробництві вперше відбувається ростання докупи основних розривів трудящої природи. ньому „робочі руки" не просто руки, робітник—не асивно-механичний виконавець. Він підлягає, але він і е р у є „залізним рабом", машиною. Що складніша, о більш довершена машина, то більше праця по- ягає в нагляді й контролі, в обміркуванні всіх боків а умов її роботи, у втручанні тільки тоді, коли це реба, в її рухи; а часами при неминучих її забаганках безладді потрібно яко мога швидче розумом схопити се те, що відбувається, виявляючи ініціятиву й рішу- ість у вчинках. Все це основні й типові риси о р г а - і з а т о р с ь к о ї праці, і з ними також звязана вимога евного знання, інтелігентности, здатности до напру- еної уваги—прикмет організатора. Але залишається е безпосереднє фізичне зусилля, разом з мозком пра- ють руки.

В той же час і спеціялізація перестає різко поділяти робітників,—вона з них переходить на машину; праця при ріжних машинах у своєму основному, „організаторському“ змісті дуже схожа. Завдяки цьому, додержується звязок і взаємне розуміння при роботі гуртом, можливість допомагати одне одному порадою й ділом. Тут утворюється та товариська форма співробітництва, на якій потім пролетаріят будує всі свої організації.

Вона й характеризується тим, що організаторська праця злита в одно з виконавчою. Але як організатором, так і виконавцем тут есть не окремі особи, а колектив. Справи спільно обмірковуються й рішаються, спільно виконуються; кожний бере участь у виробці колективної волі і в її здійсненні. Тут організованість досягається не владою-підляганням; замісць них товариська ініціятива й керування з боку всіх, товариська дисципліна з боку кождого.

Зародки товариського співробітництва були й раніш; але в наш час воно вперше стає масовим і виступає, як основний тип організації для цілого клясу. Воно поглиблюється з розвитком вищої техники, воно поширюється, як тільки починають скупчуватись пролетарські маси в містах, як відбуваються їх концентрації в велитенських підприемствах.

Це скупчування пролетаріяту в містах і на заводах має величезний і складний вплив на його психіку. Воно допомагає розвиватись усвідомленню того, що в праці й боротьбі з стихіями та життям особа—тільки ланка великого ланцюга і, взята окремо, була-б цілком безсилою іграшкою зовнішніх сил, нежиттездатним клаптиком тканини, відрізаним од могутнього організма. Особисте „я“ приводиться до його дійсних розмірів і належного місця.

Але-ж із цим скупчуванням по містах і заводах звязано надто болісне відлучення від природи. Вона являється

пролетаріятові, як сила виробництва, а не як джерело ріжномаїтих жвавих вражінь. Тим часом утіхи й розваг городське життя дає йому мало, не так як пануючим клясам; і тим більший його потяг до живої природи, який навіть у сум по ній переходить. Це—також один із мотивів його незадоволення, його боротьби за нові форми життя.

Товариське співробітництво—не готова форма, вона перебуває в розвитку, скрізь на ріжних ступнях; а товариська свідомість йде слідом за ним, проте відстаючи від нього неминуче. Це основна лінія путі пролетаріята; але вона далеко ще не наблизилась до свого закінчення навіть по краях найбільш передових. Закінчення буде дано в соціялізмові, який є не що инше, як товариська організація всього життя суспільства.

VIII.

Дух авторитета, дух індивідуалізма, дух товариства—три послідовних типи культури. Пролетарська поезія належить до третьої вищої фази.

Дух авторитета їй чужий, вона не може не бути йому ворожа. Пролетаріят—кляс підлеглий, але він бореться проти цеї підлеглости. Ось вірші, взяті з робітничої газети і присвячені одному з політичних проводарів пролетаріята:

Расшатан до основ весь буржуазный строй,
И мір, захваченный красиво-смѣлым риском,
Слѣдит взволнованно за генія игрой,
Чтоб апплодировать при выигрышѣ близком.
Мір ждет конца, чтоб мог торжествовать
Паденіе гнилых, отживших вѣк строеній,
Чтоб эру новую свободных дней начать
И увѣнчать в вѣках все побѣдившій геній.

Робітник, чи не робітник писав це, ясно, що ввесь основний лад почувань і думок тут не пролетарський.

Колектив, який працює, колектив, який бореться, не може не цінити своїх проводарів-організаторів,— але саме як виразників спільних завдань, спільної волі самого колектива, як представників його спільної сили. А змальовувати велику світову драму нашої доби, як рисковиту, азартну гру, яку мистецьки провадить геній проти инших політичних грачів, при чому „світ", себ-то маси тільки „занепокоєно стежать" за нею, щоби потім обдаровувати оплесками й укороновувати переможця — це суто авторитарне, чого доброго навіть придворне розуміння життя.

Так же непричетний пролетаріята дух індивідуалізму, що скрізь у центрі ставить особисте „я".

„Был всегда я гордым, был всегда мятежным,
Улыбался горю, гнал унынье прочь,
Был всегда весенним, радостно-безбрежным,
Не пугала душу призраками ночь.
Был всегда спокойным, сдержанным и смѣлым,
Солнцем опьянялся, Солнцу пѣсни пѣл,
Не боялся муки за святое дѣло,
И в идеѣ яркой, как в огнѣ, горѣл.
. . . . . .
И всегда я прямо, горделиво, ясно,
Шел навстрѣчу правдѣ с бодрою душой.
Не считаясь с „трудно", „тяжко" иль „опасно"!
Жил я, упиваясь вольною борьбой..." і т. д.

Не випадково перший заголовний вірш цього твору, який взято також із робітничої газети, позичений майже ввесь у звідома буржуазного поета, як і чимала доля образів у наступному. Тут в основі нема колективно-творчого „ми", а е старе, на собі зосередковане „я", що ніяк із себе не налюбує. Звичайно, й це — не пролетарська поезія.

Пролетаріят — клясе дуже молодий, а його мистецтво ще в стадії дитинства. Навіть у політиці, де його досвід більший, мільйони пролетарів Німеччини, Англії, Америки йдуть на поводу в буржуазії; тим легче

це повинно траплятись з поетами-пролетаріями. Але як там ми повинні одверто заявити: „це не пролетарська політика", так тут голос товариської критики повинен твердо упімнути: „це - не пролетарське мистецтво".

Досі ще поезія робітників часто, аж надто, напевно, здебільшого — не робітнича поезія. Справа не в авторі, а в точці погляду. Поет може й не належати економично до робітничого клясу; але коли він глибоко зжився з колективним життям, дійсно й щиро перейнявся змаганнями, ідеалами, його засобом думати, радіє радощами і страждає його стражданнями,—словом, злився душею з ним,—то він здатний стати художнім виразником пролетаріята, організатором його сил і свідомости в поетичній формі. Звичайно, це може траплятись не часто; і в поезії ще менш, як у політиці, пролетаріятові треба числити на союзників, що приходять з-окола.

IX.

Маленький вірш у прозі робітника-поета й економіста:

ГУДКИ.

Коли вранішні гудуть гудки на робітничих околицях, це зовсім не заклик до неволі, це пісня майбутнього.

Ми колись працювали в бідних майстернях, і починали працювати ранками не в один час.

А тепер уранці у вісім годин кричать гудки для цілого мільйона.

Цілий мільйон бере молот в одну і ту-ж мить.
Перші наші удари гремлять разом.
Про що-ж співають гудки?
Це вранішній гимн єдности.

(„Поэзія рабочаго удара" А. Гастева—И. Дозорова.)

Це—лірика, але не лірика особистого „я". Для робітника, як окремої особи, гудок, звичайно, нагадування про під'яремну працю, іноді майже знаряддя муки. Але для колектива, що росте, це—инше. „Суб'єкт" поезії, дійсний її творець, що висловлює себе через поета, не той, що раніш, і не те зустрічає в житті. Це—дух товариства.

ГРЯДУЩЕМУ.

Я послушал эти пѣсни близких, радостных вѣков
В гулком вихрѣ огнеликих, необ'ятных городов.
Я послышал эти пѣсни золотых грядущих дней
В шумѣ фабрик, в криках стали, в злобном шелестѣ ремней.
Я смотрѣл, как мой товарищ золотую сталь ковал,
И в тот миг зари грядущей лик чудесный разгадал.
Я узнал, что мудрость міра—вся вот в этом молоткѣ,
В этой твердой и упорной и увѣренной рукѣ.
Чѣм сильнѣе звонкій молот будет бить, дробить, ковать,
Тѣм свѣтлѣе будет радость в мірѣ сумрачном сіять.
Чѣм проворнѣй будут двигаться приводы, шестерни,
Тѣм плѣнительнѣй и ярче загорятся наши дни.
Эти пѣсни мнѣ пропѣли милліоны голосов,
Милліоны синеблузых, сильных, смѣлых кузнецов.
Эти пѣсни—звон мятежный, властный, красный, ясный звон,
Он вѣщает всѣм, что кончен долгой ночи мертвый сон.
Эти пѣсни—зов могучій к солнцу, жизни и борьбѣ.
Это вызов гордый, гнѣвный—злобной, тягостной судьбѣ.

(В. Кириллов, журнал „Грядущее", № 1, 1918, Прг).

Тут і „я" поета на сцені; але воно свідоме своєї ролі й свого місця; воно виступає для того, щоби вказати на справжнього первісного творця цієї поезії—колектив, на дійсну основну творчу силу—організовану працю. І поет не зупиняється на стадії, чисто бойової ударно-революційної свідомости пролетаріята—як це буває з більшою частиною нинішних початкуючих робітничих поетів. Воно одно не дає пролетарської поезії,—адже-ж дух бойового товариства властивий і салда-

там. Поет іде далі і глибше розкриває культурно-трудящу свідомість свойого класу: „Чѣм сильнѣе звонкій молот будет бить, дробить ковать,... чѣм проворнѣй будут двигаться приводы, шестерни...“,—тим швидше займеться Зоря, тим ближче царство Прийдешнього. В боях—перемога над ворогами; але тільки в розвитку праці, в розвитку сили виробництва—здійснення соціяльного ідеала.

X.

Дослідувачеві необхідна реальна точка підпори. В тяжкому становищі перебували ми (тоді ще не багато було пропагандистів ідеї пролетарського мистецтва, поки нам доводилось говорити про те, чого не щастило ще на ділі знаходити, про що ми могли-б твердо й упевнено сказати: „ось, оце справжнє пролетарське мистецтво; по цьому зразку можете міркувати, з цим можете порівнювати“. І я не можу не навести того твору, який для мене особисто вперше став за таку точку опори.

В газеті „Правда“, чи в одній з її метаморфоз за 1913 рік, було надруковано невеличкого вірша Самсбитніка

НОВОМУ ТОВАРИЩУ.

Вихрь крутящихся колес,
Пляска бѣшенных ремней...
Эй, товарищ, не робѣй!
Пусть гудит стальной хаос,
Пусть им взято море слез,
Много сгублено огней—
Не робѣй!

Ты пришел от мирных рос,
Свѣтлых рѣчок и полей.
Эй, товарищ, не робѣй!
Здѣсь безбрежное слилось,
Невозможное сбылось...
На зарѣ грядущих дней—
Не робѣй!

Наше счастье поднялось
По верхам сѣдых гребней...
В царствѣ скорби и тѣней
Солнце мощное зажглось.
И горит оно сильнѣй—
Не робѣй!

Словно каменный колос,
Стань у бѣшенных ремней...
Пусть сильнѣе шум колес,
В цѣпь еще звено вплелось,
Рать сомкнулася плотнѣй—
Не робѣй!

Діло не в художности твору: в ньому є безперечний і сильний талант, талант, що, одначе, не зовсім ще розвився, і форма могла би бути більш довершена. Але дивує чистота змісту; ледве чи можливо в більшій степені по-пролетарському почувати й думати.

Діло діється за старого ладу. На завод найнявся новичок, просто з села, вчорашній селянин. Що він для давнього, споконвічнього робітника? Конкурент, і притому найбільш невигідний: він збиває платню, завдяки низькому рівню потреб і невмінню навіть постояти за себе, не те що обороняти спільні інтереси; про них він іще нічого не тямить. Думка його туга, почуття вузькі, обмежена воля, мізерний його світогляд... І трудно числити на нього, коли сьогодня-завтра будуть потрібні дружні товариські виступи.—Але гляньте, як поставився до нього, випадкового, ще чужого заволоки, його товариш-поет.

З якою лицарською увагою, з якою ніжною дбайливістю він підбадьорує плохого новичка і вводить в незнайомий, незрозумілий, чудний, навіть страшний для нього світ! З якою простотою й силою, в стислих словах, але яскравих образах, поет розказує йому все, що йому треба взнати й відчути, щоби стати товаришем серед товаришів: і величню картину титаничних сил „хаоса криці“ теперішньої техники, і гірку правду „про море сліз“, якого коштувала вона людськості, і радіс-

ну вість про „могутнє Сонце“ великого ідеала, про горде щастя спільної боротьби. Ніжно згучить згадка про чудову далеку природу, „тихі роси, світлі річки, поля“ як сумує за нею серце пролетаря серед каменю і заліза, і як рідко приступна йому радість побачення з нею! Але всього досягне в своєму зростаючому, неухильному, неминучому зусиллі колективно-творча воля... Упевненістю переможців згучить кінечний акорд:

„В цѣпь еще звено вплелось,
Рать сомкнулася плотнѣй—
Не робѣй!“

Це—висвячення нового брата на лицарство соціялістичної ідеї.

Хіба поет—не організатор свого клясу?

Пролетарська поезія ще в зародку. Але вона розів'ється. Вона необхідна того, що робітничому клясові необхідна повна суцільна самосвідомість, і поезія—частина її.

Вона ще в дитинстві. Але й коли вона виросте, пролетаріят не буде жити самою нею. Він—законний спадкоємець всієї минулої культури, наслідник і всього кращого, що він знайде в поезії феодального й буржуазного світу.

Але йому треба взяти цю спадщину так, щоби не підлягати духу минулого, що в ній панує, як це часто-густо досі буває. Спадщина не повинна панувати над спадкоємцем, а повинна бути тільки знаряддям в його руках. Мертве повинно служити живому, а не стримувати, не сковувати його.

І для цього пролетаріятові потрібна с в о я поезія. Щоби не підпасти під чужу поетичну свідомість, сильну своєю багатовіковою дозрілістю пролетаріятові треба мати свою поетичну свідомість, неодмінну в своїй

ності. Ця нова свідомість повинна розвернутись і охопити все життя, світ увесь творчою єдністю.

Хай же росте й дозрівае пролетарська поезія, і хай вона учить робітничий кляс бути тим, на що його призначила історія: борцем і руйначем тільки з зовнішньої необхідности, творцем—по всій своїй природі.

ПРО ХУДОЖНЮ СПАДЩИНУ.

Два велитенських завдання стоїть перед робітничим класом у сфері мистецтва. Перше—самостійна творчість: визнати себе й світ у гармонійних живих образах, організувати свої духовні сили в художній формі. Друге—одержання спадщини: опанувати скарб мистецтва, який було створено минулим, зробити своїм усе велике й прекрасне в них, не підкоряючись духу буржуазної й феодальної громади, що в останніх позначилася. Це друге завдання не менш тяжке, як перше. Розглянемо загальні способи його вирішення.

I.

Людина, що вірить, що серйозно й уважно вивчає чужу релігію, наражається на небезпечність перейняти її собі, або засвоїти з неї що-небудь еретичне з точки погляду своєї віри. Наприклад, учені християне, дослідувачі буддизму, траплялося не раз, сами робилися цілком буддистами, або прихильниками морального вчення буддизму, але бувало й навпаки. А, скажемо, ті-ж релігійні системи вивчає вільний мислитель, що в усіх вірах бачить прояв поетичної творчости народів: це не повна істина, але частина її. Чи загрожує йому така небезпека, як віруючому вченому? Звичайно, ні. Він може з

величезним захопленням переймається красою і глибиною вчень, що підкорили собі сотні мільйонів людей; але він переймається *ними не з релігійної*, а з іншої, вищої точки погляду. Зорганізоване в буддизм і велике багатство думки й почуття дасть його серцю й розуму, напевно, більш, як розуму й серцю вченого християнина, що, вивчаючи, не може здихатись затаєного опору власної віри, котра бореться проти „спокуси" чужої; але власне спокуси стати віруючим буддистом для вільного мислителя тут не існує, бо не такий механізм його свідомости, що по-своєму переробляє релігійний матеріял.

І християнин, і вільний мислитель переймаються буддизмом „критично". Основне-ж поріжнення полягає в самому *типі* їхньої критики, в її засадах — „критеріях". Віруючий не стоїть вище від об'єкта свого вивчення, а приблизно на одному рівні з ним. Він критикує з точки погляду своєї догми та свого почуття, шукає суперечностей у чужих мітах, культі, моральних одкровеннях і, зустрічаючи ці суперечности, нездатний оцінити часто затаєну за ними поетичну чи життєву правду; а як що перейметься нею, то приплатиться суперечністю з самим собою — „вкинеться в спокусу". Для нього буддизм не може стати за культурну спадщину нерідного світу; а коли він співчуваючи перейметься цією вірою — вона підкорить його і примусить одмовитись од попередньої.

Трохи краще показує справа для завзятого атеїста, представника поступової, але не цілком розвиненої буржуазної свідомости, який у всякій вірі вбачає тільки забобони та ошукання. Це „віруючий навиворіт"; він лише настільки вище за релігію, щоби відкинути її, але не настільки, щоби її зрозуміти. Для нього вона теж не спадщина; а в гіршому випадку й спокуса, — як що він відчує, що вона *не тільки* ошукання й забобони, але не зрозуміє, що-ж саме.

В иншому стані наш вільний мислитель, представник вищого рівня, дійти якого здатна буржуазна свідомість. Його розуміння релігійної творчости, як народньо-поетичної, дозволяє йому, в межах цієї точки погляду, цілком вільно й безсторонньо оцінювати річ. Для нього не буде тяжкою внутрішньою суперечністю побачити, що, напр., глибиною ідей закони Ману стародавніх арійців індусів стоять багато в чому вище за стародавнього й найновіщого християнства, а їхнє відношення до смерти, яке позначилося в погребних обрядах, шляхетністю, величчю й красою далеко обігнало християнське. Він, вільний од релігійної свідомости взагалі, і що провадить боротьбу проти неї скрізь, де вона затемнює думку і перешкаджує волю людей, в н у той же самий час спроможний зробити для себе й для инших усі релігії коштовною культурною спад-і щиною.

Відношення пролетаря до всієї культури минулого, культури світа буржуазного й світа феодального має такі-ж самі щаблі. Спочатку вона для нього просто культура, культура взагалі; иншої по суті він собі й не уявляє; він сам стоїть цілком на її рівні. В її науці й філософії можуть бути помилки, в її мистецтві неправдиві мотиви, в її моралі й праві—несправедливости; але все це для нього не звязано з її істотою, це її помилки, відхилення, недовершенства, які поступ її повинен виправити. Як що-ж потім він помічає в ній „буржуазність“ та „аристократизм“, то він розуміє те й друге лише в змислі о б о р о н и і н т е р е с і в пануючих клясів, оборони, що фальсифікує культуру; самі методи й точка погляду цієї культури—її суть—стоїть для нього по-за сумнівом. Він не може зрушити з її грунту, і намагаючись засвоїти „те, що в ній є гарного“, не забезпечений проти неї навіть остільки, оскільки забезпечений од спокус християнства буддист чи брамініст, що його вивчає, і навпаки. Він і переймається

старими способами думати й почувати, всім збудованим на них відношенням до світу. Своя, пролетарсько-клясова точка погляду затримується в нього лиш там і постільки, де й поскільки досить виразно і досить владно говорить голос клясового інтересу. Коли нема такої виразности й переконаности, а життєве питання тяжке та складне, особливо коли останнє ще нове, воно вирішається не самостійно: або береться готове чуже вирішення з соціяльного осередку, що його оточує, або навіть клясовий пролетарський інтерес освітлюється й береться з чужої точки погляду. Те й друге яскраво виказало себе у відношенні робітничої інтеліґенції европейських країн до світової війни, коли вона загорілась: одні, майже не думаючи, пішли за хвилею патріотизму, инші зуміли „усвідомити", що вищі інтереси робітничого клясу вимагають еднання з буржуазією для оборони та врятування батьківщини і виробництва її; бо „загин того й другого відкинуло-б робітничий кляс і всю цивілізацію далеко назад."

На цьому грандіозно-жорстокому досвіді цілком виясняється, що при невироблености свойого світовідчування, своїх способів мислення, своєї всеосяжної точки погляду, не пролетарь опановує культуру минулого, як свою спадщину, а вона опановує його, як людський матеріял для своїх завдань.

Коли пролетарь, пересвідчившись у цьому, стане за голе анархичне відкидання старої культури, себ-то відмовиться від спадщини, то він займає позіцію наївного атеїста що до релігійної спадщини, але знов-таки, в іще більш погіршеному розумінні; бо обійтись без розуміння релігій буржуазному атеїсту, все-ж, практично можливо, у нього вже є инші культурні підпори, потерпить тільки широкість його думки й розмах творчости. А робітник тоді стає духово-бідним, щоби протиставити багатій виробленій культурі ворожого табору що-небудь рівнодуже; бо створити цілком наново щось подібне по мас-

штабу він не може. Вона зостається чудовим знаряддям і зброєю в руках його ворогів—проти нього. Висновок зрозумілий. Робітничому клясові необхідно знайти, виробити й провести до кінця точку погляду вищу що-до всієї культури минулого, як точка погляду вільного мислителя що-до царини релігій. Тоді стане за можливе опанувати цю культуру, не підкоряючись їй, — зробити її знаряддям будівництва нового життя і зброєю боротьби проти самого-ж старого громадянства.

II.

Початок такому опануванню духових сил старого світу поклав Карл Маркс. Переворот, зроблений ним у царині суспільних наук і соціяльної філософії, полягає в тому, що він переглянув їхні основні методи й їхні здобутки з нової, вищої точки погляду—яка й була пролетарсько-клясовою.

Девять десятих, коли не більше, не тільки матеріялів для свого титаничного вибудування, але й засобів їх розробки Маркс узяв із буржуазних джерел: буржуазна клясична економія, справоздання англійської фабричної інспекції, дрібнобуржуазна критика в Сисмонді й Прудона, та по суті й майже увесь інтелігентський соціялізм утопістів, діалектика німецького ідеалізму, матеріялізм французьких просвітників і Фейєрбаха, соціяльно-клясові будови французьких істориків і геніяльні описи клясової психології в Бальзака і т. д., й т. д. Все це виступило в иншому вигляді і склалося в новий звязок, перетворилось у знаряддя будування пролетарської організації, в зброю боротьби проти панування капитала.

Як могло статись таке диво?

Маркс установив, що громада насамперед є організація виробництва, що в цьому основа всіх законів її життя, всього розвитку її форм. Це точка по-

гляду соціяльно-вироблюючого клясу, точка погляду трудящого колективу. Виходячи з неї, Маркс узяв під критику науку минулого і, перевіривши її матеріял, перетопив його на огні своєї ідеї, утворив із нього пролетарську свідомість—науковий соціялізм.

Отже, оце спосіб, яким здобутки культурної творчости минулого було перетворено в дійсну спадщину робітничого клясу: критична переробка з колективно-трудової точки погляду. Так розумів справу і сам Маркс; не дурно свою головну працю „Капитал" він назвав „Критикою політичної економії".

І це стосується не тільки до суспільних наук. У всіх инших царинах так само методом одержання й засвоєння культурної спадщини являється наша критика, пролетарсько-клясова.

III.

Розкриємо повніше основу нашої критики—розуміння й суть колективно-трудової точки погляду.

Громадський процес розкладається на три моменти, або, чого доброго, більш вірно, має три боки: техничний, економичний, ідеологичний. У техничному—суспільство бореться з природою і підкоряє її, тоб-то організує зовнішній світ в інтересах свого життя й розвитку. В економичному—у відношеннях співробітництва й переділу поміж людей—воно само організується для цієї боротьби з природою. В ідеологичному воно організує свій досвід, свої переживання, утворюючи з цього організаційні знаряддя для всього свого життя й розвитку. Виходить, кожне завдання в техниці, в економиці, в царині духової культури, є завдання організаційне, ще й до того соціяльне.

Винятків тут нема і бути не може. Хай армія ставить собі за мету руйнування, винищення, дезорга-

нізацію. Але тоді це не є кінечна мета, а засіб; для чого? для того, щоби реорганізувати світ в інтересах колектива, якому належить армія. Хай індивідуаліст-художник думає собі, що він творить для себе і з себе; але коли-б він дійсно творив тільки для себе, а не організував переживання де-якого колектива, то його творчість нікому, крім нього, і не була-б потрібна, вона тако-ж не залічувалася-б до духової культури, як не залічуються до неї скороминулі й майже неможливі до схоплення, хоча-б і красиві мрії сновиддя; і коли-б він творів тільки з себе, не користуючись матеріялом, способами його обробки, втілення й вислову, одержаними з соціяльного осередку, то він однаково нічого не створив би.

Отже, колективно-трудова точка погляду есть усе-організаційна, иншою й не може бути точка погляду робітничого клясу, який організує зовнішню матерію в продукт—у своїй праці, себе самого в творчий та бойовий колектив—у своєму співробітництві й клясовій боротьбі, свій досвід у клясову свідомість—у всьому своєму побуті й творчости, і якому історія доручає місію—гармонійно й суцільно організувати все життя всієї людськости.

IV.

Вернемось до нашої першої ілюстрації. Чи може, чи повинен увесь світ релігійної творчости стати культурною спадщиною для робітничого клясу, проти якого кожна віра досі вочевидьки служить знаряддям заневолення? Яка йому користь із такої спадщини, що йому з нею робити?

Наша критика дає виразну й вичерпуючу відповідь на це питання.

Релігія є вирішення ідеологичного завдання для певного типу колектива, власне—авторитарного. Це ко-

лектив, збудований на авторитарному співробітництві, на керуючій ролі одних, виконуючій ролі других, на власті - підляганні. Отака була патріярхальна родова громада (община), отаке феодальне громадянство, отака кріпацька й рабовласницька організація, поліцейсько-бюрократична держава; такий самий характер має сучасна армія, а в малому масштабі—і міщанська родина; і, нарешті, на власті-підляганні виводить і капітал свої підприємства.

В чому полягає організаційне завдання ідеології? Гармонійно й суцільно організувати досвід колектива, в такій відповідности з його устроєм, щоби одержані культурні здобутки самі були в свою чергу організаційними знаряддями для нього, тоб-то зберегали, оформлювали, зміцняли, розвивали далі данний тип організації колектива. І легко зрозуміти, як все це складається в авторитарному устрою життя.

Цей устрій просто переноситься в царину досвіду й думки.

Всяка чинність, стихійна чи людська, кожне явище стає, як сполучення двох ланок—організаторської, активної волі і пасивного виконання. Всесвіт береться по образу й подобію авторитарного громадянства, з верховним авторитетом, „божеством" над ним, і при ускладненні авторитарного звязку, з ланцюгом підлягаючих йому авторитетів, одних за одними, нижчих богів, „напівбогів", „святих" і т. д., керуючих ріжними царинами чи сторонами життя. І всі ці уяви пересякаються авторитарним почуттям, настроями: схиляннням, покорою, шанебним страхом. Отаке релігійне світовідчування; це просто авторитарна ідеологія.

Цілком зрозуміло, яке це довершене організаційне знаряддя для авторитарного устрою життя. Релігія прямо вводить людину в цей лад, ставить на певне місце в його системі і дисціплінує його для виконання тої ролі, яку йому в цій системі призначено В єдности по-

чуття, думки й практики особа органично зливається з своїм соціяльним цілим. Воно набуває незрушимо міцного злютування.

Форма релігійної творчости переважно поетична, як це справедливо зауважив наш вільний мислитель, що, одначе, не вловив головного—соціяльного змісту релігії. На тих ступінях розвитку, коли релігії складаються, поезія ще не відокремилась од практичного й теоретичного знання, ще охоплює їх своєю облудкою. А релігія тоді містить у собі все і всяке знання, організує весь досвід людей: пізнання взагалі розуміється тоді, як одкровення, що виходить із громади просто чи через посредників.

Якою, врешті, спадщиною є релігійна культура для робітничого клясу? Дуже важливою й цінною. Пройшовши через його критику, вона стає для нього знаряддям не підтримання, а р о з у м і н н я всього авторитарного в житті. Авторитарний світ скінчився, але не вмер; його р е ш т к и оточують нас з усіх боків, то одверто, а то—все частіше й частіше—криючись у різних, иноді зовсім несподіваних захистних переодяганнях. Щоби перемогти такого ворога, треба його знати, знати глибоко й серйозно.

Справа не тільки в тому, щоби спростовувати релігійні вчення; хоча в цьому робітник за допомогою нової критики вийде озброєним далеко краще за л ю т о г о, але наївного атеїста, який спростовує чужу віру логічними викладками або дитячими твердженнями, що релігію вигадали попи для обкрадання нар ода. Ще більш важливо те, що володіння цією спадщиною дає можливість справедливо оцінити значіння авторитарних елементів нинішнього громадянства, їхній взаємний звязок і відношення до соціяльного розвитку.

Коли релігія є знаряддя збереження авторитарної організації, то зрозуміло, що, напр., у відношеннях клясів релігійність робітників есть засіб закріплення їх-

нього підлягання, засіб підтримання в них того боку дисципліни, яка потрібна пануючим для забезпеченої експльоатації, що-б там не казали про це всякі віруючі соціялісти. Ясно, що ухвалена в багатьох робітничих партіях формула—„релігія есть справа приватна"—не більш, як тимчасовий політичний компроміс, на якому не можна зупинитись. Зрозумілим стає постійна спілка шаблі й ряси, военщини й церкви: тут і там строго авторитарні організації. Пояснюється й прихильність міщанської чи селянської патріярхальної родини до релігії, до „закона божого"; а разом з тим викривається й величезна небезпека цього доживаючого авторитарного осередку для соціяльного поступу. В новому освітленні виступає роля партійних проводарів—авторитетів, і значіння колєктивного контроля над ними й т. д., й т. д.

А до того-ж—все художнє багацтво народнього досвіду, кристалізованого у всіляких священних переказах та писаннях; картини перідного, своєрідного, по-своєму гармонійного життя, які поширюють обрій людини і які вводять у світовий рух людськости, приводять до нової самостійної, не звязаної звичною обстановою і звичками думки творчости...

Чи варт робітничому клясові брати релігійну спадщину?

V.

Я навмисне почав з найбільш спірного й тяжкого. Так легче справитись із нашим головним завданням—питанням про художню спадщину минулого. Зрозуміло, що знаряддя, за допомогою якого робітничий кляс може й повинен опанувати її, есть та-ж наша критика, з її новою, все-організаційною, колєктивно-трудовою точкою погляду.

Як підходить вона тут до свого предмета?

Душею художнього твору есть те, що називають його „художньою ідеєю". Це—його задум і основа його виконання, або завдання і принціп його розвязання. Якого ж роду це завдання? Тепер ми знаємо: як би не дивився на його сам художник, але в дійсности воно є завше завдання о р г а н і з а ц і й н е. А як на те ще й у двох розуміннях: по-перше, мова мовиться про те, щоб гармонійно й цілокупно організувати певну суму елементів життя, досвіду; по-друге, про те, щоб утворене таким чином ціле само служило знаряддям організації для якогось колектива. Коли ми не знаходимо першого, то перед нами не мистецтво, а нерозбери-господи; коли нема другого, то твір нікому, крім автора, нецікавий, та й ні на що непотрібний.

За ілюстрацію ми візьмемо один з найбільш великих творів світового письменства, чудовий брильянт старої спадщини—„Гамлет" Шекспіра.

В чому полягає його художня ідея? Це—постановка й вирішення організаційного завдання про душу людини, душу, що передвоюється тяжкими життевими суперечностями поміж потягом до щастя, любови, до гармонійного життя—і поміж необхідністю провадити болізну, сувору, немилосердну боротьбу. Як вийти з цієї суперечности? Як погодити її? Яким чином досягнути того, щоби жадоба гармонії не розслабляла людину в неминучих боях життя, не відбірала потрібних для цього сил, твердости, вправности,—і щоб в той же час вимушена жорстокість ударів, кров і бруд одержаних ран не руйнували всієї радости, всієї краси буття? Як відновити звязок і суцільність душі, що розривається надвоє гострою сутичкою між її найглибшою, вищою потребою і власними вимогами; сутичкою, яка диктується ворожнечею оточення?

І ми зараз же бачимо, оскільки грандіозно-широкий масштаб цього організаційного завдання, оскільки велике його загально-людське значіння. Воно стосуєть-

ся, звичайно, не тільки датського принца Гамлета, і не багатьох „гамлетів“ і „гамлетиків“ нашої обивательщини і нашого письменства. Це завдання—неминучий момент у розвитку кожної людини; у кого вистачає сил розвязати його, того воно підносить на більш високу ступінь самосвідомости; у кого їх не вистачає, для того воно стає джерелом духовного краху, иноді й свого кінця. Може бути, що цей трагізм гостріш за всіх проймає душу ідеаліста-пролетаря, і навіть більше—його колективну психіку робітничого клясу. Братерство —його ідеал, гармонія життя всієї людськости—його найвища мета; але оскільки далеке від цього оточення, яку тяжку, иноді похмуро-жорстоку боротьбу воно навязує під загрозою втрати всього, що зароблено було попередніми великими зусиллями, втрати його соціяльної гідности і самого розуміння життя. Мало радощів дано йому і велика жадоба їх; але й те невелике, що є, що-разу загрожує віднятн чи отруїти неминуча стихійність соціяльної ворожнечі й анархії; в запеклості боротьби, в одчаю поразок і шаленстві відмовних ударів чи не підривається часом у корні сама здатність любити і втішатися?

Трагедія Гамлета розвивається на такій основі. Він—людина багато обдарована, з тонкою аристократичною натурою, і разом з тим розпещений життям. Виховання принца—наслідника трону, кілька літ студенської мандрівки по Німеччині, насолоди всім, що дає студіювання наук і мистецтва з одного боку, веселе товариське оточення—з другого; нарешті, в момент завязки ясне поетичне кохання до Офелії... Рідко кому на світі достається остільки повне існування щастя й гармонії. Гамлет до нього звик, иншого не зазнав і уявити собі не може. Але приходить час—жах і мерзота життя підкрадаються до нього,—спочатку неясне передчуття, потім болізна дійсність.

Зруйновано його родину, захитано в основах за-

конний лад його вітчизни. Зрадник-братовбивця захопив трон його батька, спокусив його матір; облуда, підступи, розпуста розсілись при дворі; занепад давніх добрих звичаїв ширяться по країні, викликаючи чвари. Необхідно відновити право, покласти край злочинству, помститись за смерть батька й ганьбу родини. Такий для Гамлета неодмінний обовязок, що випливає з усього устрою його феодальної свідомости.

Чи є в нього сили для цього? Так, в його багатій натурі вони є; адже-ж він не тільки артист і улюбленець долі, не тільки „пасивний естет", якому, як повітря, потрібне для життя гармонійне оточення. Він, крім того, син короля—вояки і нащадок грізних вікінгів, що дістали прекрасне воєнне виховання. Боєць в ньому є—але ще не готовий, не випробований досі, і ще гірш, звязаний в одній особі з пасивним естетом.

Ось і вся суть трагедії. Боротьба вимагає від Гамлета хитрощів, брехні, насильства, жорстокости; вони самі по собі супротивні його мягкій і ніжній душі; а тим часом їх доводиться ще направляти проти найближчих, найбільш дорогих йому людей: в таборі ворогів виявляється його мати, яку він так любить, і він бачить, як знаряддям інтриги проти нього стає Офелія. Вороги висовують їх уперед,—як досвідчені стратеги, влучно використовують слабі місця його душі. Рука, що було вже розмахнулася вдарити, зупиняється, внутрішня боротьба паралізує волю, хвилинна відвага переходить в вагання та бездіяльність, час минає в марних суперечках з самим собою,—виявляється глибоке роздвоєння особи, і часово навіть справжній загин: все перемішується в хаосі безпорадних суперечностей, Гамлет „божеволіє".

Звичайна людина так би й загинула, нічого не зробивши. Але Гамлет—фігура незвичайна, героїчна. Через муки, одчай, через тяжку хоробу душі, він все-

таки крок за кроком іде до дійсного вирішення. Елементи двох осіб, на які розпадається одна, елементи естета й вояки—проходять одне одного і зливаються в новій єдності: активний естет, войовник за гармонію життя. Зникає грунтовна суперечність: жадоба гармонії вилівається в бойове зусилля, кров і бруд боротьби безпосередньо відкупляються усвідомленим очищенням життя і піднесенням його на вищий щабель. Організаційне завдання вирішено, художня ідея оформилась.

Гамлет, що правда, гине; і в цьому великий пост об'єктивно-правдивий, як завше. У ворогів Гамлета була перевага: поки він збірав сили своєї душі, вони не спали, і підготували все для його погибелі. Але він умірає переможцем: злочин покарано, законний порядок відновлено, доля Данії передається в надійні руки: молодому герою Фортинбрасові, людині не такій великій, як Гамлет, але цілком суцільній і наскрізь просякненій принціпами того феодального світу, ідеали якого запаляли й Гамлета.

Тут виступає другий мент нашої критики. Організаційне завдання поставлено й вирішено; але який колектив дав авторові життєвий матеріял для його втілення? Звичайно, не пролетарський, якого тоді й не було. Автор Гамлета, хто-б їм у дійсности не виявився,—як відомо, це питання спірне,—або сам був аристократом, або належав до вірних прихильників аристократії: з цього світа бере він більшу частину змісту драм, феодально-монархичний ідеал накладає на них своє тавро. Там основи громадського устрою—власть і покора, віра в волю божества, яке керує всім світом, в святість і незмінність спокон-віку встановленого ладу, визнання одних людей істотами вищими, самим народженням призначеними керувати, бути провідниками, инших—нижчими, що підлягають керовництву, нездатними до якоїсь иншої ролі, крім покори. Чи не знищує часом все це цінности твору для робітничого клясу?

Відповім запитанням: чи треба знати робітничому класові якісь інші організаційні типи, крім свого власного? Чи може він навіть взагалі виробити й оформити цей власний тип инакше, як шляхом порівняння й зрівняння з иншими, шляхом критики їх і переробки, використання їхніх елементів? І хто краще за великого майстра-художника міг би ввести його в саму глибину нерідної організації життя й думки? Діло нашої критики—показати її історичне значіння, звязок з нижчим рівнем розвитку, супротивности з життьовими умовами і завданнями пролетаріяту. Раз це зроблено, нема небезпеки піддатися впливу нерідного типу організації; знання про нього перетворюється в одно з найцінніших знарядів для творення свого.

І тут об'єктивність великого художника дає найкращу підпору критиці. Сами собою змальовуються в нього і весь консерватизм авторитарного світу, і його обмеженість у самій основі, і недолужність у нім людської свідомости. Варто згадати першу появу в „Гамлеті" героя Фортинбраса — знак до повороту в душі самого Гамлета на путь вирішення його завдання. Фортинбрас з гордим переконанням у своїй правоті, без жадних сумнівів та вагань, веде армію завойовувати якийсь шматок землі, не вартий може крови посліднього з салдатів, що у цій війні згине... .

Нарешті, величезне значіння має той факт, що організаційне завдання в творі ставиться і вирішається на підставі життя нерідного громадянства, а вирішення все-таки, в своєму загальному вигляді, зберігає силу й для нинішнього життя і для пролетаріяту, як класу,— скрізь, де жадоба гармонії зустрічається з суворістю вимог боротьби. Тут мистецтво учить робітничий клас всеобіймаючій постановці і всеобіймаючому вирішенню організаційних завдань, — що йому потрібно для здійснення світового організаційного ідеалу.

VI.

Бельгійський художник, Костянтин Менье, в своїх скульптурах виявляв життя й побут робітників. Його статуя „Філософ“ дає образ робітника-мислителя, що ввесь захопився вирішенням якогось важливого філософського питання. Гола фігура робить суцільне й сильне враження до краю напруженої думки, скупченої на одному, думки, що перемагає великий невидимий опір.

В чому полягає художня ідея статуї? Організаційне завдання таке: як поставити разом, звязати в одно тяжку фізичну працю з працею думки, з ідейною творчістю? Вирішення завдання... Хто вдивиться в фігуру „філософа“, яка вся перейнята стриманим зусиллям, в якій кожен видимий мускул став у напруженні, що зупинилось і не переходить до зовнішньої дії, а ніби кудись у глибину відходить, — для того з яскравою наочністю і повною, безпосередньою переконаністю виступає це вирішення: „думка с а м а є ф і з и ч н е з у с и л л я; її природа однакова з природою праці, суперечностей між ними нема, їх поділ штучний і скороминущий“. Висновки точної науки, фізіологичної психології, цілком стверджують цю ідею; але далеко ближче й зрозуміліше вона в художньому втіленні. А її величезне значіння для пролетаріяту не потрібує доказів.

Але наша критика повинна поставити запитання: на точці погляду якого клясу чи соціяльної групи художник стоїть у своїй творчости? І виявиться, хоча він малює робітників, але не як ідеолог робітничого к л я с у; точка погляду трудова, але не к о л е к т и в н о - т р у д о в а. Робітника-філософа взято індивідуально; не почувається, або-ж тільки дуже неясно, майже невловимо намічаються ті звязки, що зливають зусилля його думки з фізичними й духовними зусиллями мілійонів,

—що роблять її ланкою в світовому ланцюгові праці. Художник—інтелігент по соціяльному становищу; він звик сам працювати індивідуально, не помічаючи, скільки його праця і походженням, і методом, і завданнями виходить із всієї колективної праці людськости. В цьому точка погляду трудової інтелігенції мало відріжняється від буржуазної,—так само індивідуалістична. І тут наша критика повинна доповнити те, чого не міг дати художник.

VII.

Так визначаються самі собою завдання пролетарської критики що до мистецтва минулого. Виконуючи їх, вона дасть робітничому клясові можливість добре опанувати й самостійно користуватись організаційним досвідом тисячеліть, кристалізованим у художніх формах.

Звичайне розуміння ролі й значіння пролетарської критики не таке. Воно частіш усього збивається на позицію „громадянського мистецтва", на питання про його агітаційно-пропагандне значіння в оборону клясових інтересів. Кілька літ тому, робітник Н. Кубіков, закликаючи пролетарів вивчати кращі твори письменства старого світу, розглядав його виховуючий вплив таким чином. Безперечно, в ньому є „не тільки чисте золото, але й елементи шкідливої для пролетаріяту літератури", а саме „консервативно-гамуючі сили". Одначе, цього нема чого боятись, бо в робітника є клясове почуття, що дозволяє йому безпомилково одділяти золото від лігатури. „Коли ми уважно придивимось до тих вражінь, які робить на людей мистецтво, то побачимо, що вражає золото, а лігатура зовсім не заходить у свідомість робітника... Мені, особисто, шляхом спостережень, доводилось дивуватись, як опозиційно настроєний робітник иноді з якогось, що називається не-

винного твору ухитровується робити революційні висновки" (Наша Заря. 1914. № 3. Стор. 48-49). Це - точка погляду наївна, в самому грунті помилкова.

Мало доброго в такому почутті, яке з невинного таки справді твору „ухитровується" робити революційні висновки. Перекручування є перекручування. Про що воно свідчить? Про велику силу безпосереднього почуття і про хибу об'єктивности, про те, що думка нижче від цього почуття і підлягає йому. Хіба така повинна бути свідомість класу, якому покладено розвязати світове організаційне завдання?

Прикладом порівняння „золота й лігатури" Кубіков бере шілерівського „Дон-Карлоса", при чому гадає: виказування тиранії, палкі промови маркіза Пози, це золото; а от те, що він мріє про абсолютну-ж монархію, тільки просвічену й гуманну, це—лігатура. Невірно. На „палких словах", при невиразности й недолужности думки, читач може прекрасно виховуватись у напрямку революційної фрази. Навпаки, живий, художньо-глибокий вияв ідеалу просвіченого абсолютизму зовсім не „лігатура" для читача історично-свідомого, що стоїть на точці погляду пролетарської критики. Ідеал—розумова модель організації; знати й розуміти такі моделі, що вироблені були минулим, необхідно для класу—організатора майбутнього. В боротьбі героїв-осіб, змальованих художником, треба вловити боротьбу соціяльних сил, що визначали свідомість і волю людей тої епохи, необхідність тих чи инших ідеалів, необхідність, що випливала з природи цих сил. Художнє збагнення душі класів, які вже щезли, або які відходять із історії, як і класів, які вже щезли, або які відходять із історії, як і класів, що заповнюють її арену, є один із кращих способів збагатитись придбаним культурно-організаційним досвідом—найдорожчою спадщною для класу-будівничого.

А оскільки мистецтво минулого здатне виховувати почуття і настрій пролетаріяту, воно повинно слу-

жити засобом їх поглиблення й просвітлости, і поширення їх поля на все життя людськости, на всю його трудову путь,—але не засобом збудження, не агітаційним знаряддям.

* * *

Критик, що зуміє передати пролетаріятові великий твір старої культури, напр., в театрі, після постановки геніяльної п'єси, роз'яснити глядачам її зміст і цінність з організаційної, колективно-трудової точки погляду, або дати для них таке витолкування в короткому і приступному поясняючому програмі, або, напр., освітлити в статті робітничої газети, робітничого журналу поему, роман великого майстра, цей критик зробить діло серйозне й потрібне для робітничого клясу.

Тут—без кінця й краю велике поле роботи, роботи необхідної і в той же час певної роботи, що ніколи не пропаде.

КРИТИКА ПРОЛЕТАРСЬКОГО МИСТЕЦТВА

Мист. і роб. клас. 4.

Всяка творчість, творчість природи чи людини, стихійна чи пляномірна, приводить до організованих, гармонійних, життездатних форм тільки через регулювання. Це—два нерозривно звязані, взаємно необхідні боки хоч якого будь організаційного процесу. От, наприклад, у стихійному розвиткові життя творчістю буде „мінливість“; вона утворює все нові та нові сполучення елементів — нові та нові ухилення од попередніх форм; регулюванням їм служить „природній підбір“, він зпоміж них усуває всі форми непристосовані до оточення, зберігає й зміцнює—пристосовані. У виробництві творчий момент уявляє трудове зусилля, що зміняє звязки річей; регулятор—пляномірний контроль свідомости, що постійно стежить за наслідками зусилля, припиняє його, коли безпосередню мету вже осягнуто, зміняє його напрямок, коли воно ухиляється од цієї мети, і т. д.

В роботі художника такі самі відносини: утворюються нові та нові сполучення живих образів, і одночасно регулюються свідомим, пляномірним одбором, механизмом „самокритики“, який одкидає все недоладне, невідповідне завданню, зміцнює все, що тому завданню по дорозі. Коли-ж самокритика неповна і поскільки її недосталь, в наслідок того бачимо суперечности, незвязаність, накопичення образів, нехудожність.

Розвиток мистецтва, як на суспільний масштаб стихійно регулюється усім соціяльним оточенням, яке приймає, чи одкидає нові твори, підтримує чи заглушає нові течії в мистецтві. Але є регулювання й планомірне: його доконує критика. Її справжньою основою є так само соціяльне оточення: робота критики провадиться з погляду якогось колективу, а в суспільстві клясовому—з погляду того чи иншого клясу.

Тепер роздивимося, яким шляхом, якими напрямками критика пролетарська може й повинна регулювати розвиток пролетарського мистецтва.

I.

Перше завдання нашої критики що до пролетарського мистецтва полягає в тому, щоб позначити його межі, певно визначити його рамці, щоб воно не розпливалося в культурному оточенні, не змішувалося з мистецтвом старого світу. Завдання не таке просте, як то може з першого погляду здаватися: тут і досі ще постійно трапляються помилки і переплутування.

Передусім, пролетарського мистецтва звичайно не відріжняють од селянського. Правда, робітничий кляс, а надто російський, вийшов із селянства, і чимало тут бачимо спільного: селяне в масі своїй так само трудова частина суспільства, і так само її експльоатують; не дивно, що тут між утворитися досить затяжний політичний союз робітників і селян. Але в співробітництві і в ідеольогії, в основних способах чинности й думання, є одміни глибокі, принціпіяльні. Душа пролетаріяту, його організаційна засада—це колективізм, товариське співробітництво; і поскільки ця засада розвивається в житті пролетаріяту, пронизує і проходить його,—постільки він і стає самим собою, яко соціяльний кляс. Селяне, дрібні господарі, в масі своїй тяжать до індиві-

дуалізму, до духу особистого інтересу й приватної власности; це „дрібна буржуазія"; назва шаблонова й непевна тому, що „буржуа"—це, власне,—горожанин,—але вона правдиво одбиває основний характер життєвих домагань селянства. Крім того, патріярхальний лад сімейного господарства підтримує в селянах дух авторитарности й релігійности; тому-ж таки сприяє і взагалі неминуча обмеженість світогляду, пануюча на селі, і залежність одсталого хліборобства од таємничих для селянина стихійних сил, що посилають урожай чи неврожай.

Погляньте на селянську поезію,—не кажу вже про до-революційну, а на найсучаснішу, ліво-есерівську; хоча-б „Красный Звон"—збірник талановитих поетів Клюєва, Єсеніна та инших. Скрізь тут фетишизм „земельки", основи с в о г о господарства; тут і цілий Олімп селянських богів—і Троїця, й Богородиця, і Юрій Хоробрий, і Микола Милосердний; а далі—постійне тяжіння до минулого, возвеличення таких проводарів неорганізованої стихійної сили народньої, як от Стенька Разин... Все це—як найчужіше для свідомости соціялістичного пролєтаріяту.

А тим часом, такі твори друкуються в робітничих газетах та збірниках, яко пролєтарські, і критика їх розбірає як пролєтарські. Правда, не мало поетів-робітників починали з селянської поезії,—чи тому, що вони не що-давно вийшли з села і не втратили звязків з ним, чи просто через наслідування. Цікаві з цього боку перші збірники робітників-поетів, що видано в Москві пять років тому і знищено цензурою—„Наши пѣсни", випуск I та II. Там чимала частина віршів власне суто-селянських; ще більше—переходового типу. Треба тільки придивитися до двох-трьох віршів одного автора та до їхніх мінливих відтінків. Ось В. Торський, поет, що тільки-но починає.

С Е Л О.

„Вот в родимом краю на холмѣ я стою;
И родное село подо мною легло.
Дорогих мужиков избы, вставшія в ряд,
Изъ зеленых кустов на дорогу глядят.
И на фонѣ небес крест церковный горит,
И березовый лѣс возлѣ церкви шумит.
Полевые цвѣты запестрѣли вокруг,
Синей лентой рѣки подпоясанный луг...
Облаков хоровод затянул небосвод,
И одѣл их закат в переливный наряд".

Звичайно, що це й наслідування, і слабенько; але головне те, що тут немає жадної риси, яка могла бути хоч би натяком на поета-пролетарія; а тим-часом—автор як раз із цієї сфери, а не хазяйновитий мужичок, як то можна думати, читаючи вірша.

Його-ж—

У Т Р О.

„Разсвѣтает. Позолотой
Покрывается восток.
Сонным рощам шепчет что-то
Прилетѣвшій вѣтерок.
И в своем плащѣ зеленом,
Чуя утреннюю дрожь,
Вмѣстѣ с ясным небосклоном
Оживает молодежь.
Только старый бор сосновый
Недовѣрчиво вздохнул,
И опять к рѣкѣ багровой
Кудри хмурые нагнул".

Також не дуже самостійно. Проте є вже натяк на нове розуміння світу: ліс для автора—колектив, з різними течіями в ньому, що різно відгукуються на події в природі, а не окрема героїчна особа, як то було в Кольцова.

ОСЕНЬ.

„Уж шумят вершины сосен:
„Осень близко".
И березы загрустили,
Опустили вѣтки низко,
И с тревогой затаенной,
Шевеля вѣтвями сонно,
Как в былые дни не спорят,

Уж не спорят, только вторят
Без надежды, без укора:
„Так скоро".

Перед ними, как видѣнья,
Тихо гаснут в отдаленьи
Пережитыя мгновенья
Ярко-красочной весны.
Солнца ласки, вѣтра сказки.
Ароматные уборы
Из цвѣтов и трав душистых,
Голосистых птичек хоры,
Опьяняющіе сны.

И роняют с вѣток слезы
Бѣлоствольныя березы,
С затаенной в сердцѣ грезой
Не цѣлуясь меж собою,
Не цѣлуясь, не любуясь
Позолоченной листвою,
Умирающей мечтою
Улетают в золотое
Промелькнувшее былое".

Настрій епохи реакції; але природу тут спостерігають очі колективіста; його символи—спільні переживання лісу, а не індивідуальні переживання якоїсь берізки чи сосонки, як то в звичайній ліриці. Справжні символи підкреслюють послаблення звязків колективу в оточенні, що його пригнічує, підкреслюють те, як живі кільця його, піддаючися мріям-спогадам, запіраючися в собі, віддалюються одне од одного: речі, які не цікавлять поета-індивідуаліста, не входять в круг

його зору. Звичайно, й колективізм у способі спостереження й розуміння природи такий, як оце тут у Торського,--є тільки одна частина, один бік повного, справжнього, активно-трудового колективізму.

Друге джерело переплутування,—це салдатські впливи, яким за час війни та революції підпадав пролетаріят. Основним складом салдати—це ті самі селяне, які проте одірвані від виробництва, мешкають масами в умовах споживчого комунізму, навчаються справи руйнування, або вже й руйнують. Боротьба за мир, ворожнеча до багатих, далеко менше свідома й менше безкорисна, ніж у робітників, тимчасово сполучили салдатів у політичний блок із пролетарями і викликали тісне єднання тих і других,—хоча, яко суспільні типи вони не рідня один одному, а швидче—протилежні своєю ролею в житті. Бойове товаришування довело до того, що салдатський струмок улився в робітничі газети, і навіть окрасив свідомість менше стійких пролетарських поетів. Через це—часто в войовничо-революційні мотиви просочувалася специфічно-салдатська окраска, і тим порушувався шляхетний тон, обовязковий для вищого своїми ідеалами клясу; і внесення до поезії зрозумілого в житті, але недопустимого в мистецтві духу вузької, особисто спрямованої зненависти до окремих представників буржуазії, чуття, що перекручує ідею боротьби великого клясу; і просто ексцеси, як наприклад, злосливе глумління з переможеного ворога, вихвалювання самосудів, аж до садичних захоплень темами про вичавлювання кишок у буржуїв,—було, на жаль, навіть це. Розуміється, що такі речі не мають нічого спільного з ідеологією робітничого клясу. Їй властиві бойові, але не грубо-салдатські мотиви, неухильна ворожнеча до капіталу, як до соціяльної сили, але не дрібязкова злість проти окремих представників його—необхідних продуктів свого соціяльного оточення. Пролетаріят повинен, звичайно, братися до зброї, коли того вимагають інте-

реси його свободи, його розвитку, його ідеалу; але не даром же він бореться проти тієї соціяльної стихійности, що викликає всяку озброєну боротьбу. Те звіряче, що викликає ця боротьба в людській душі, може, звичайно, тимчасово опановувати психіку борців, але воно чуже й вороже пролетарській культурі, яка припускає тільки вимушену суворість. Дух справжньої сили—це шляхетність, а трудовий колектив—є справжня сила. Він повинен стати новою аристократією культури—останньою в історії людства, першою, цілком гідною цього ймення.

Ще одну пограничну лінію для пролетарського мистецтва наша критика повинна провести з боку інтелігентського соціялізму. Тут переплутування трапляється дуже природно й надто легко, через близькість ідеалів. Проте одміни є глибокі й важливі.

Трудова інтелігенція вийшла з буржуазної культури, коло неї і для неї працювала, нею виховувалася. Принціп її—це індивідуалізм. І навіть характер інтелігентської праці підтримує цю тенденцію: у праці вченого, артиста, письменника співробітництво не відчувається безпосередньо, роля колективу лишається по-за полем зору, переважає зовнішній вигляд відокремлення, ілюзія зовсім самостійної, особистої діяльности. Коли-ж на виду безперечне співробітництво, тоді інтелігент звичайно перебуває в авторитарному становищі керовника, організатора праці: інженер на фабриці, лікарь у лікарні і т. п. З цього походить і елемент авторитарности, який взагалі неминуче зберігається в буржуазному світі і в його культурі, яко організаційний додаток до їхньої основної анархичности.

Через усе це, здебільшого навіть тоді, коли трудовий інтелігент підноситься до щирого й глибокого співчуття робітничому класові, до віри в соціялістичний ідеал, минуле зберігає свою силу в його способі думання, в його реагуванні на життя, в розумінні сил і шляхів його розвитку.

Прикладом—драма Верхарна „Зорі“, яку не тільки що завжди першою висовують, коли мова йде про репертуар пролетарського театру, але вважають за можливе виставляти в ньому без жадних тлумачень і коментарів, як цілком „свою“. Це помилка. П'єса чудова і є дорогоцінною спадщиною для нас, а проте—спадщиною од старого світу. В ній дух соціялізму одягнено в авторитарно-індивідуалістичну облудку, яку треба зрозуміти, але не можна просто ухвалити. Все збудовано на героїчній особі народнього трибуна, що веде за собою маси; вона—душа боротьби й перемоги, без неї маси темні й сліпі, нездатні найти свій шлях; її трагедія для самого автора складає головний інтерес цілої п'єси. Так розуміє значіння особи старий світ; колективізм инакше будуе життя, инакше його освітлює. Він, звичайно, визнае героїв і навіть творить їх, але яко втілення сили к о л е к т и в у, яко носителів й о г о загальної волі, яко тлумачів й о г о ідеалу.

А поскільки відношення до проводарів инше, постільки колектив, виходить, не доріс до яскравої самосвідомости.

Великий бельгійський скульптор, К. Менье, в своїх статуях із життя й побуту робітників, дав справжній культ п р а ц і; але по-за всією глибокою любовю художника до витвореного ним, по-за всім його співчутливим розумінням—це ще не есть культ к о л е к т и в у. Заслуга лишається велитенська; проте художник-пролетарій повинен знати: це не готовий підручник для нього, його завдання сягають далі.

Художня самосвідомість робітничого клясу повинна бути чиста й прозора, вільна од чужих домішок; це перша турбота нашої критики.

II.

Наша критика пролетарського мистецтва повинна бути спрямована передусім на його зміст.

Мистецтву молодого класу, що до того живе в тяжких умовах, мистецтву, яке тільки що народжується, неминуче притома певна вузькість змісту, що походить із браку досвіду, з вимушеної обмеженості поля спостережень. От, наприклад, белетристика тут спочатку мимоволі бере всі свої теми й матеріяли з побуту самих робітників, та ще інтелігентів-революціонерів, сполучених з ними; тільки спроквола, досі дуже непомітно, поширює вона свої обсяги. А тим часом, безперечно, що пролетарське мистецтво повинно захопити в обсяг свого досвіду все суспільство й природу, все життя всесвіту.

Що може в цьому напрямку зробити наша критика? Розуміється, що вона неспроможна безпосередньо дати молодому мистецтву те, чого йому бракує. Але вона може й повинна постійно ставити перед ним завдання поширення його обсягу, може й повинна одзначати кождий успіх у цьому напрямку і показувати нові, сполучені з ним можливости. А посередню, але справжню допомогу таким успіхам вона подасть шляхом порівняння, скрізь, де для того нагода трапиться, творів пролетарського мистецтва з однородними по „художній ідеї", цеб-то по організаційному завданню, яке вони вирішують, творами старого мистецтва. Там і матеріял, і поле зору, і часто сам принціп розвязання завдання буде инакший.

Надто це торкається улюблених питань класичної літератури—про устрій родини, про боротьбу „нижчих" і „вищих" мотивів у людській душі, про пануючу пристрасть, що захоплює людину, про виховання характеру і т. д.

Часто ті самі або однородні завдання вже висовувалися і так чи инакше розвязані наукою, або філософією. Критика повинна одзначати й порівнювати ці розвязання з художніми: великий колективізм вселюдського досвіду, захований під облудкою світу науки,

в багатьох випадках буде дорогоцінним керовником для молодої, шукаючої і хисткої творчости.

Вузькість художнього змісту може полягати не тільки в обмеженому захваті організованого досвіду, а і в звуженому, однобокому відчуванні, в обмеженості основного відношення до матеріялу досвіду. Тут надто типічне надмірне з'осередження уваги на погляді соціяльної боротьби, зведення мистецтва до організуючо-бойової ролі. Воно як найприродніше для молодого клясу, для клясу, що бореться, і до того — в найтяжчих умовах; воно навіть необхідне на перших ступінях розвитку клясу, коли він ще тільки самопозначається через свідомість своєї протилежности иншому клясові суспільства, і виробляє бойовий бік своєї ідеології. Але потім, так само неминуче, цього погляду стає не досить.

До свого ідеалу робітничий кляс прямує через боротьбу; але ідеал цей — не руйнування, а нова організація життя. І до того — невидано-нова, безмірно-складна й нечувано-стрункa. Виходить, що культура бойової свідомости сама собою ще не дає головного засобу розвязання завдання; необхідне вироблення соціяльно-творчої ідеології. В цьому напрямку вже йде пролетарська наука, в цьому-ж напрямку повинно розвиватися пролетарське мистецтво, і тим енергійніше й швидче, чим більше робітничий кляс буде наближатися до здійснення свого ідеалу.

В сучасній пролетарській поезії у нас яскраво переважає агітаційний зміст. Поміж тисячами віршів, що закликають до клясової боротьби та славлять перемоги в ній, поміж сотнями оповідань з осудом капіталу та його прислужників, потопає все инше. Це треба змінити. Частина не повинна бути цілим. Всебічне заглиблення в життя, правда, далеко тяжче, ніж атака для прориву ворожої лінії; але в справі соціялізму воно ще необхідніше, бо тільки всебічне розуміння жит-

тя, його конкретних сил і його шляхів дасть опору для всеобіймаючої практичної творчости в ньому.

Громадянсько-агітаційне звуження поезії неспрятюче відбивається на самій художности її, яка в дійсности й є її організуюча сила. Розвивається панування шаблону,—бо як додержатися оригінальности в тисячах повторювань,—і притуплюється співчуваюче відчування, що змішує масу з поетом.

А потім, коли зміст уже розгортається далі, його проте ще розуміють з колишнього погляду, вужче, ніж він насправді є. От, як у недавно виданій книжці А. Гастева головна тема творів—машинове впробництво, його велитенська організуюча сила, той звязок, яким воно об'єднує трудовий колектив, і та могутність, влада над стихіями, яку воно йому дає. Це одна з основних ідей культурно-творчої пролетарської свідомости; а Гастев назвав свою книжку „Поэзія рабочего удара", неначеб-то його завдання не виходить по-за межі бойової свідомости пролетаріяту. Бо ясно, що слова „робітничий удар" у всякого, а надто в умовах бурхливої революції, викличуть уявлення про соціяльний бій, а зовсім не про удар, наприклад, молотком, який до того і взагалі неяскравий символ машинової техники.

Агітаційне звуження художніх ідей виявляється ще й в тому, що капіталістів і буржуазних інтелігентів, що до них попристававали, малюють у таких тонах, начеб-то це люде особисто лихі, жорстокі, нечесні і т. д. Таке розуміння наївне, і суперечить колективістичній методі думання. Справа зовсім не в особистих рисах якогось буржуя, і не проти окремих осіб повинно направлятися революційне чуття, революційне зусилля. Справа в позиціях клясів, і боротьба провадиться проти соціяльної системи, проти колективів, що з нею сполучені і її обороняють. Капіталіст, яко особа, може бути і найшляхетнішою людиною; але, поскільки він представник свого клясу, його чинність і думки не-

минуче визначаються його соціяльною позицією. Для свідомого пролетаря, навіть під час бойової сутички, він ворог не яко особа, а як сліпе кільце в ланцюгу, скованім історією. Для перемоги над старим світом корисніше зрозуміти його в ліпших його представниках і в вищих його проявах, ніж уявляти, що там усі лихі люде і погані мотиви. Колективна думка й воля робітничого клясу не повинні розмінюватися на дрібнички.

Близько споріднена з тим самим агітаційним звужуванням творчости одна теорія, що недавно виникла, теорія на думку якої пролетарське мистецтво обовязково мусить бути „житте-радісним" та захоплюючим. На жаль, вона має безперечний успіх, а надто серед наймолодших та найнедосвідченіших пролетарських поетів, хоча инакше як дитячою, її назвати не можна. Гама колективно-клясового чуття не може й не повинна бути так обмежена. Безперечно, трудовому колективу питоме живе й яскраве відчування своєї сили; але не треба забувати, що й сила инколи терпить поразки. Мистецтво повинно бути передусім до краю щире й правдиве, власне яко організатор життя: бо кого й що може організувати той, кому не вірять?

У травні біжучого року ви читаєте в робітничій газеті такі вірші:

„Иду я в сіяньи солнца и весны..
Цвѣтами алыми горит простор.
Сбылись несбыточные сны,
И души в высь вознесены,
Как мощныя вершины гор.
Какіе дни, какой простор!..
В полях, в змѣящихся ручьях.
В хрустальных зорях, в думах вечеров,
В крикливо-гулких поѣздах,
В улыбках лиц, в гирляндах слов—
Как бисер в алых лепестках цвѣтов,
Сверкает радость в наших днях.
До дна, до нѣдр своих глубин
Я алой радостью и солнцем напоен"... і т. д.

Це ті дні, коли в нашій країні справді „збулися нездійснимі сни“, і до того дуже „алые“ сни—німецьких імперіялістів, чому пролетаріят не мав сили перешкодити. Це дні тяжких іспитів і бідування нашої революції, дні лютого глумління з наших братів на Україні, Кавказі, в Фінляндії, Прибалтиці, дні хоробливої втоми од величезних, приголомшуючих завдань у нашій країні, дні руїни й голоду,—дні повного розквіту всієї проклятої спадщини війни... Так, одчай не гідний борців; але фальш рожевих окулярів ще більше негідна їх: вона—одривання, утеча од дійсности, брехлива маска того самого одчаю...

Це зводить пролетарську поезію до рівня тієї, яка ставила собі за девиз:

„Тьмы низких истин нам дороже
Нас возвышающій обман“.

Ні, не солодкі слова, а незломна воля та історична гордість—ось що потрібне оточеному з усіх боків ворогами пролетаріятові:

Si fractus illabatur orbis,
Impavidum ferient ruinae—

„Хай валиться світ—він без тремтіння зустріне удари відламків“. Стародавній поет-індивідуаліст знав, у чому полягає справжня мужність. Тим більше повинен знати це поет нового колективу.

У всій своїй регулюючій роботі наша критика пролетарської творчости повинна постійно мати на увазі одно: дух трудового колективізму—це, передусім,—об'єктивність.

III.

Критика пролетарського мистецтва з боку форми його повинна дбати про одне, зовсім певне і яскраве

завдання: про цілковиту відповідність цієї форми змістові.

Художньої техники пролетаріят повинен, звичайно, вчитися передусім у своїх попередників. Тут природньо приходить спокуса—брати за зразок найостанніше із виробленого старим мистецтвом. Тут легко помилятися.

У мистецтві форма нерозривно сполучена зі змістом і власне через це в ній найостанніше не завжди буває найдосконаліше. Коли суспільний клас виконав свою поступову ролю в історичному процесі, і хилиться до упадку, тоді неминуче занепадає зміст його мистецтва; а за змістом, пристосовуючися до нього, іде й форма. Звироднення пануючого класу звичайно починається переходом до паразитизму. Слідом за ним приходить пересичення, приглушення життьового чуття. Од життя одпадає головне джерело нового змісту—соціяльно-творча діяльність; життя порожніє, тратить розумний, цеб-то власне соціяльний зміст. Порожнечу пильнують заповнити шуканням нових та нових насолод, нових та нових відчувань. Мистецтво організує ці шукання: з одного боку, шляхом піднесення пожадливости переходить в декадентську розпусту; з другого боку, шляхом уделікатнення і вигадливости в естетичних чуттях починає до безкраю ускладняти і масою дрібязкових хитрощів намагається прикрасити свої форми. Все це не раз спостерігалося в історії, при занепаді ріжних культур—східніх, античної, феодальної; спостерігалося й останніми десятиліттями, на грунті розкладу буржуазної культури: більшість напрямків декаденствуючого „модернізму“ й „футуризму“. Російське буржуазне мистецтво пленталося за європейським, як і сама наша буржуазія, худосочна й квола, що вміє одцвітати без справжнього розквіту.

Учитися художньої техники в її загальній і основ-

ній засаді слід не в цих організаторів життьового розкладу, а у великих робітників мистецтва, породженого піднесенням і розквітом нині одживаючих клясів,—у революційних романтиків та в клясиків ріжних часів. А в тих можна вчитися тільки дрібниць, на які вони, правда, часто великі майстрі,—але й то обережно, озираючись, щоб торкаючися до них, не набратися гнилих зародків.

Сумно дивитися на поета-пролетаря, що шукає кращих художніх форм і сподівається найти їх в якогось чваньковитого інтелігента-реклямісга Маяковського, або ще гірше—в Ігоря Сєверянина, ідеольога альфонсів та кокеток, талановитого втілення полірованої нудоти. У нас були великі майстрі, які гідні бути першими вчителями форм мистецтва для великого клясу.

Простота, ясність, чистота форми цих великих майстрів — Пушкина, Лермонтова, Гоголя, Некрасова, Толстого—найбільше відповідають завданням мистецтва, яке народжується. Звичайно, що новий зміст виробить неминуче й нові форми; але виходити треба з ліпшого зпоміж того, що було. Із новіших треба вивчати близьких духом і художньо-стійких, а не далеких і мінливих, які то приходять, то відходять, як от Андреєви, Бальмонти, Блоки та инші.

Наша робітнича поезія на початках виявляла нахил до правильно-ритмичного вірша зі звичайними римами. Тепер вона виказує все більше нахилу до вільних ритмів і складно-переплетених, часто несподіваних рим. Тут яскраво видно вплив новішої інтелігентської поезії; навряд чи його можна вітати. Нові форми трудніші: боротьба з ними—зайва трата сил, що одтягує од головного, од вироблення і розвитку художнього змісту.

Нехай буде навіть де-яка одноманітність у правильности. Вона має де-які підстави в самому житті. Робітник на заводі живе в царстві неухильних ритмів і простої, елементарної рими. Серед „сталевого хаосу“

верстатів і машин, що в руху, переплітаються хвилі ріжних, але загалом механично-точних ритмів; до того безперервність дрібніших і частих перебивається рідшими й тяжчими, як цезурою або римою в вірші. Ці згуки своїми ударами, що без краю повторюються, виковують словесні образи, в яких робітник з артистичною натурою прагне вилити свої переживання.

Пізніше, коли робітникові стануть приступніші ритми живої природи, де менше механичної повторности й правильности, ця одноманість зітреться сама собою. Але поборювати її шляхом наслідування поетам чужої сфери і оточення—зайве завдання, що збільшує труднощі там, де їх і так багато. Не випадково ліпший досі поет-робітник Самобитник не пішов цим шляхом.

Найтрудніша для молодої поезії форма—це вірш прозою. Одмовляючися од рими і від явного ритму згуків, він вимагає зате певнішого ритму образів, а одночасно і довільної доладности згукових сполучень. Ці вимоги далеко не зовсім додержано в праці А. Гастева „Поезія рабочего удара", де переважають як раз вірші прозою. Тут виявилася недосвідченість молодої творчости, яка захоплюється дуже трудними ще для неї шляхами, може просто тому, що не знає їхніх труднощів. Наша критика може дати велике заощадження художніх зусиль, вияснюючи заховані труднощі ріжних форм,—цим питанням мало цікавиться стара теорія мистецтва.

Оскільки новим робітникам мистецтва взагалі необхідне знання теорії його, живим прикладом тому—видавниче непорозуміння з твором Безсалька „Катастрофа". Книжку названо „романом", тим часом, як насправді—це вилике оповідання. Одмінність цих форм, досить невиразну по звичайних теоріях словесности, наша критика може вияснити порівнюючи легко й певно. Порушення й розвязання організаційного завдання в оповіданні має характер епізодичний, в данному разі

автор хотів показати, як ріжнородним своїм складом революційний колектив дезорганізується в умовах крайнього пригнічення і неможливости робити. Коли-б автор порушив і розвязував завдання в систематичній формі—виясняв походження і розвиток ріжних елементів революційного колективу, умови, які тимчасово звязали їх докупи, об'єктивну необхідність розкладу і розпаду, і до того, власне, в таких, а не инших напрямках,—то це був би роман. Річ, розуміється, не в розмірі: маленький роман може бути меншим супроти великого оповідання.

Наша критика, ступінь за ступнем, на своїй живій справі утворить нову теорію мистецтва, до якої ввійде і все багатство досвіду старої критики, але переглянуте і заново систематизоване на засадах вищого погляду, все-організаційного.

Треба зауважити, що в де-яких випадках критику форми зовсім не можна відділити од критики змісту, і фактично вона в неї переходить. Це надто стосується питання про художні символи. Такий символ — це живий образ, який є особливою ознакою для цілої низки инших, сполучених з ним образів, засобом одночасно й організовано ввести їх до свідомости. От, наприклад, Тінь батька Гамлетового є символ глухих одгуків злочинної справи, які поволі поширюються в соціяльній сфері і розкривають його таємницю; Велике Місто в „Зорях" Верхарна—це символ усієї організації капіталістичного суспільства, і т. д. Але, яко живий образ, а не гола ознака, такий символ має і свій власний зміст, який відчувається, при тому, в першу чергу. Тінь—це примара, Велике Місто—якась столиця. Цей зміст сам підлягає всім законам мистецтва і відповідній критиці. Коли-б, наприклад, Тінь батька Гамлетового поводилася не так, як то по народній фантазії належиться поводитись примарам, то була-б із того груба нехудожність. „Синя пташка" Метерлінка, з усією глибиною своєї ідеї,

не була-б великим твором, коли-б символи її сами собою не складали красивої, доладньої казки, що так подобається дітям.

Наша критика, розуміється, повинна торкатися символів і з цього боку, починаючи од самого вибору символів.

Наші жорстокі, грубі часи — епоха мілітаризму на ділі, підказують часом художникам жорстокі й грубі символи. Наприклад, робітник-белетрист, скажемо, щоб надто яскраво і гостро висловити ідею одмовлення од усього особистого в ім'я великої колективної справи, символізує це убивством коханої і співчуваючої йому жінки героєм. Критика повинна сказати, що такий символ недопустимий: він суперечить самій ідеї колективізму, бо жінка для колективіста—не просто джерело особистого щастя, а дійсний, або можливий член того же таки колективу. Або, наприклад, захоплений поет, бажаючи, висловити готовність боротися з старим світом до краю, не спиняючись перед жадними, навіть найстрашнішими жертвами, загрожує:

„В ім'я нашого Завтра—спалемо Рафаеля,
Зруйнуем музеї, розтопчем мистецтва квітки".

Один товариш рецензент правильно, але надто мягко з цього приводу зауважив, що тут „психологія, а не ідеологія", цеб-то, що поет, віддаючися потокові с в о г о чуття, забув про с о ц і я л ь н у організуючу ролю мистецтва. Це символ салдатський, а не робітничий. Салдат може й повинен бомбардувати Реймський собор, коли там перебуває, або може перебувати ворожий дозорчий пункт; але що примушує поета вибрати цей Гінденбургівський образ? Поет міг би тільки шкодувати про таку жорстоку необхідність, але не оспівувати її. Коли сама творчість остільки пливе за водою, це

не підносить її. Пролетарій ніколи не повинен забувати про співробітництво поколінь, яке протилежне співробітництву клясів у сучасному,—він не має права забувати про поважання до великих мерців, які проклали нам шлях і заповідали нам свою душу, які з могили простягують до нас руку допомоги в нашому прагненні до ідеалу.

У питаннях про форму мистецтва, як і в питаннях змісту його, наша критика повинна постійно нагадувати художникові про відповідальну ролю його, яко організатора живих сил великого колективу.

IV.

Критика є регулятор життя мистецтва не тільки з боку його творчости, а й з боку відчування: вона —товмач мистецтва для широких мас, вона показує людям, що саме і як вони можуть узяти з мистецтва для влаштування свого життя, внутрішнього і зовнішнього.

Відносно мистецтва старого світу, наша критика примушена навіть і обмежитися цим завданням: регулювати розвиток його вона не може. Але що до нового, нашого мистецтва, і те й друге завдання однаково насущні й велитенські.

Тут справа зовсім не в тому тільки, щоб розкрити символи, коли їх можуть не зрозуміти, пояснити те, заховане в образах, чого може й сам художник не зумів би для себе докладно формулювати, зробити всі висновки, до яких сам він, може, не встиг дійти. Критика повинна так само зазначити й ті нові питання, що виступають на підставі здобутків, досягнутих твором, і ті нові можливости, що з нього виходять. Але найважливіше—критика повинна ввести для маси новий твір у систему клясової культури, в загальний звязок

пролетарського світовідношення, в живих образах, конкретних, а через те приватних, найти і показати світовий зміст, що розкривається все-організаційним поглядом.

Тут лежить шлях, на якому наша критика сама перетворюється в творчість.

Зміст.

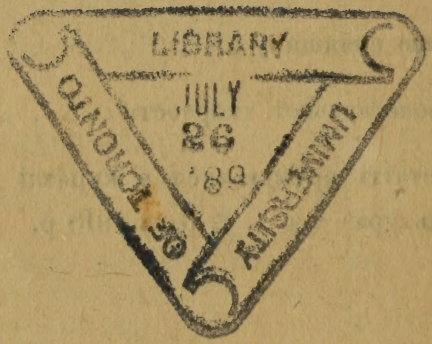
стор

1. Що таке пролєтарська поезія 3

2. Про художню спадщину 27

3. Критика пролєтарської творчости 49

Всі три статті друкувалися в журналі „Пролєтарская Культура“ ч.ч. 1, 2, 3 за 1918 р.


LIBRARY
JULY
26
'89
UNIVERSITY OF TORONTO

UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 09 13 07 02 020 0